

SOBRE BRUJAS, DRAGONES, ARAÑAS Y OTRAS ABERRACIONES EN *LOS PAZOS DE ULLOA*

CARLOS FEAL

State University of New York at Buffalo

Trabajos recientes sobre *Los pazos de Ulloa* (1886), la novela maestra de Pardo Bazán, han modificado la visión tradicional de la misma. Agotada la cuestión del supuesto naturalismo de la obra u, opuestamente, de las reservas frente a Zola por parte de la escritora gallega, vemos plantearse en la crítica actual problemas tocantes a la voz narrativa, a la existencia de un doble y contradictorio discurso (patriarcal y matriarcal), a la índole compleja del protagonista, Julián, y la singular relación que mantiene con la señora de los pazos, Marcelina (o Nucha) Pardo, otra figura enigmática. Intento, en este artículo, prolongar las reflexiones de esos trabajos, incluyendo los míos propios. Para ello me valdré de métodos insuficientemente utilizados hasta hoy, como el psicoanalítico y el interartístico; apunto, en suma, a las conexiones entre pintura, literatura y psique, que contribuyen a aclarar el sentido de pasajes claves del libro.

Nada más iniciarse la acción de *Los pazos* vemos ya al protagonista en postura que adelanta comportamientos venideros. A lomos de su caballo, Julián halla dificultad en controlar a la bestia: «Demostraba el jinete escasa maestría hípica: inclinado sobre el arzón, con las piernas encogidas y a dos dedos de salir despedido por las orejas, leíase en su rostro tanto miedo al cuartago como si fuese algún corcel indómito rebosando fuerza y bríos» (*Pazos* 8). Apretadamente se expone en estas líneas lo que constituye un tema básico de la novela: el temor del sacerdote a la vida instin-

tiva y su dificultad para enfrentarse con ella y, consiguientemente, con el mundo.

Julián, no obstante, encontrará en seguida en los pazos aquello que teme y trata siempre de mantener a raya. Allí, en la cocina, están los cazadores, los perros, que toman parte junto a los hombres en el festín, el niño Perucho (confundido en principio por Julián con un perro más) al cual emborrachan y, en fin, Sabel, la criada, «cuyo aspecto, desde el primer instante, le había desagradado de extraño modo» (21). Muy vinculada a Sabel hay otra mujer, una vieja, descrita en términos sumamente negativos: «La última tertuliana que se quedaba, la que secreteaba más tiempo y más íntimamente con Sabel, era la vieja de las greñas de estopa [...]. Era imponente la fealdad de la bruja» (45). Como Darío Villanueva ha mostrado en un artículo importante («Los Pazos de Ulloa, el naturalismo y Henry James»), a lo largo de la novela «la visión [...] se circunscribe, fundamentalmente, a la óptica de un personaje, don Julián» (130). Tendríamos aquí, pienso, un ejemplo de ello. El calificativo de «bruja», aplicado a esta vieja mujer, no parece justificarse plenamente por la fealdad de la misma; es sobre todo la íntima alianza entre esa vieja y la joven y sensual Sabel lo que —en virtud del desagrado de Julián ante Sabel— la promueve al rango brujeril. O sea, al rango de los seres lascivos, servidores del diablo. Apartando sus ojos de Sabel, Julián se distingue de los otros hombres (incluidos los otros sacerdotes). Se acerca, sin embargo, a esos hombres en la estimación negativa de la vieja, presente en la citada descripción. En este punto, no difiere de don Pedro cuando, al comienzo de la novela, molesto por la presencia de la vieja en la cocina, recrimina a Sabel: «¿No tengo dicho que no quiero aquí pendones?» (16). Lo que enoja a don Pedro es la proximidad de la moza, su amante, y la vieja. La sensualidad de Sabel, como dijimos, se proyecta sobre su acompañante, la vieja, haciendo de ésta un ser repulsivo (para la mente masculina sobre todo). Pero, inversamente, la fealdad de la vieja contamina a la moza, cuya belleza física se torna en decrepitud moral.

La visión negativa de la vieja —y, por añadidura, Sabel— culmina en el pasaje siguiente: «Mientras hablaba con la frescachona Sabel, la fantasía de un artista podía evocar los cuadros de tentaciones de San Antonio, en que aparecen juntas una asquerosa hechicera y una mujer hermosa y sensual, con pezuña de ca-

bra» (45). Lo que era simple descripción de la tertulia en la cocina, presidida por Sabel, la «reina de aquella pequeña corte» (44), y junto a ella la vieja, acaba incluyendo prominentemente a un hombre (Julián-San Antonio), aunque el sacerdote no parezca tener ojos para este mundo. En efecto, a Julián, ocupado con Perucho, se lo menciona sólo de pasada unas líneas antes: «y si el capellán no estuviese tan distraído con su rebelde alumno, vería algún trozo de tocino, pan o lacón» (45). Esto es, la descripción que lo aleja del centro de la escena se adecúa finalmente a su caso: el de un asceta tentado por mujeres lascivas. Al pasaje novelístico se sobrepone un cuadro, que resume el sentido de ese pasaje. Y así como en múltiples pinturas de las tentaciones de San Antonio, éste intenta apartar la vista de las seductoras mujeres¹, Julián parecería no querer ver lo que, sin embargo, tiene muy presente. El cuadro o cuadros evocados requieren, por ello, la presencia de Julián como centro de la escena (objeto de las tentaciones), quien sustituye lo visto o entrevisto por una visión interior, la de su propio deseo. El párrafo que sigue incorpora ya a Julián a ese mundo donde está fuertemente implicado: «Sin explicarse el porqué, empezó a desagradar a Julián la tertulia y las familiaridades de Sabel» (45).

Mas, verdaderamente, ¿es tan singular el disgusto de Julián ante la «reina» de la tertulia? Ciertamente, los habitantes de los pazos o de los entornos no parecen compartir tal disgusto. Julián se destaca dentro de ese marco violento de pasiones instintivas; pero la represión de las mismas y, específicamente, la ignorancia en cuestión de mujeres hacen del sacerdote, a su modo, un representante del varón de clase media a finales del siglo XIX. A este tipo de hombre se refiere un conocedor de la época, Bram Dijkstra, en los siguientes términos: «he would, more often than not, enter adulthood full of strange scientific knowledge about the

¹ Véanse, por ejemplo, las obras del Bosco en el Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Tolnay 134-57), Colección Walter P. Chrysler, Nueva York (Tolnay 254), Rijksmuseum, Amsterdam (Tolnay 436, núm. 48) y Museo del Prado, Madrid (Tolnay 436, núm. 49). Bajo el influjo de Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine* (1874), el tema volvió a interesar a finales del siglo XIX: Dijkstra (254-56) reproduce obras de Ferdinand Götz, Louis Corinth, John Charles Dollman y Paul Cézanne; en todas ellas el santo quiere apartarse de las mujeres que lo cercan. Flaubert, a su vez, fue influido por un cuadro de Brueghel (en el palacio Balbi, Génova), el cual describe así: «Saint Antoine entre trois femmes et détournant la tête pour éviter leurs caresses» (Flaubert 14).

perversions to which woman's nature was prone, without ever having had more than a halting conversation with any of these creatures of mystery» (236). Por más exagerada, pues, que la conducta de Julián parezca, se ajusta en gran medida al modelo de la llamada moral victoriana, a la que apunta con sorna la narradora en esta temprana descripción: «Julián pertenecía a la falange de los pacatos, que tiene la virtud espantadiza, con repulgos de monja y pudores de doncella intacta» (26).

Avanzada la narración, se nos muestra una perspectiva diferente: «Poco después sufrió una metamorfosis el vivir entumecido y soñoliento de los pazos. Entró allí cierta hechicera más poderosa que la señora María la *Sabia*: la política, si tal nombre merece el enredijo de intrigas y miserias que en las aldeas lo recibe» (217). De lo femenino (las brujas) el acento se ha desplazado a lo masculino (la política). Son las luchas por el poder entre unos hombres y otros las causantes principales de las desgracias que ocurren en la novela. Y, bien mirado, la mujer «sensual, con pezuña de cabra», o sea, diabólica², es en el fondo una víctima de la brutalidad de dos hombres: don Pedro, el amante, la golpea salvajemente y la insulta: «¡Perra..., perra..., condenada...; a ver si nos das pronto de cenar, o te deshago! ¡A levantarse..., o te levanto con la escopeta!» (66). Y cuando ella, dolida, habla de dejar los pazos, debe encararse con la voluntad adversa de su padre, Primitivo, el mayordomo: «¿No oyes lo que te dice el señorito? [...] Pues a hacer la cena en seguida» (68). Aunque rivalicen por el poder, señorito y mayordomo responden al mismo patrón. Pero también, por otro lado, coinciden el marqués y Julián en su estimación negativa de Sabel, sólo en parte justificable. La imagen de la Eva eterna se sobrepone a la de Sabel en la mente del sacerdote: «No, no era Dios, sino el pecado en figura de Sabel, quien le arrojaba del paraíso...» (75). Sin embargo, esta Eva dejaría de buena gana el «paraíso»: «Que me voy, que me voy... A mi casita pobre... ¿Quién me trajo aquí?... ¡Ay mi madre de mi alma!» (67). La perspectiva dominante de Julián —a la vez distinto (en su conducta) y próximo (en su misoginia) a los otros hombres de la novela— nos da cuenta exacta de lo que ocurre en el microcosmos

² «Of these [las apariciones animales del Demonio] the most frequent were serpent (dragon), goat, and dog» (Russell 67). «En forma de cabras y otros animales estaban en el aquelarre las brujas de Zugarramurdi» (Mariño Ferro 131).

social de los pazos. Sutilmente la narración se bifurca: a la voz masculina se añade, corrigiéndola, otra femenina (o feminista), no menos apremiante por permanecer generalmente en segundo plano³.

Que la mentalidad victoriana de Julián no es ajena tampoco a don Pedro lo muestra la desdichada elección matrimonial de este último. Quien le atrae es su prima Rita, pero frente a ella se comporta como Julián con Sabel; a su modo, el marqués ha de vencer la tentación provocada por su audaz prima. El paralelismo entre ésta y Sabel se insinúa claramente: «Blandía [Rita] en la diestra un plumero enorme, y parecía una guapísima criada de servir, semejanza que, lejos de enfriar al marqués, le hizo hervir la sangre con mayor ímpetu» (102). Tras el hervor de la sangre se oculta el temor de don Pedro a que la fálica Rita lo desplume. De ahí que al fin, movido por Julián, don Pedro prefiera a su otra prima, Nucha; aunque no agraciada físicamente, ésta sabe cómo defender su virtud: «¡Oh, sorpresa! La resistencia más tenaz y briosa, la protesta más desesperada, unas manitas de acero que [don Pedro] no podía cautivar, un cuerpo nervioso que se sacudía rehuendo toda presión» (106-07). Triunfa, pues, la «candidatura» (112) de Julián, cuya atracción por Nucha se justifica doblemente: para el sacerdote, Nucha encarna a la vez el ideal de la mujer pura y el de la madre buena y dulce. Tal como la figura de Sabel deja paso a la de la Eva lasciva, así a la visión de Nucha por Julián se sobrepone otra imagen: la de la Virgen María: «Por lo que su madre le había contado y por lo que en Nucha veía, la señorita le inspiraba religioso respeto, semejante al que infunde el camarín que contiene una venerada imagen» (99). Entre las dos imágenes opuestas se establece, sin duda, una dialéctica, perfectamente aclarada por Matías Montes-Huidobro: «Julián descarniza a Nucha como único medio que le permitirá escapar del peligro representado por el otro sexo. Protegido por el cinturón de castidad del celibato, sus temores psicológicos se esconden detrás de la adoración mariana» (40).

³ Este punto fundamental se establece en varios artículos recientes: «a sensitivity to the role of gender as a factor shaping fiction allows the reader to discern a certain tension between a dominant patriarchal or paternal discourse and an often submerged matrilineal or maternal subtext» (Ordóñez 122). «In adopting the realist-naturalist mode, she [Pardo Bazán] also positions herself within a male genre tradition without entirely disengaging her fiction from the influences of either male-voiced *costumbrismo* or the female-voiced sentimental novel» (Bieder 131). En un sentido análogo, véase mi artículo «La voz femenina».

El capítulo XIX constituye el clímax de la narración⁴. Una noche, desde lo alto de la escalera, presencia el capellán una escena extraordinaria:

Como se le hubiese acabado el aceite de su velón de tres mecheros y no pudiese rezar ni leer, bajó a la cocina en demanda de combustible. Halló muy concurrido el sarao de Sabel. En los bancos que rodeaban el fuego no cabía más gente: mozas que hilaban, otras que mondaban patatas, oyendo las chuscadas y chocarrerías del tío Pepe de Naya, vejete que era un puro costal de malicias y que, viniendo a moler un saco de trigo al molino de Ulloa, donde pensaba pasar la noche, no encontraba malo refocilarse en los pazos con el cuenco de caldo de unto y tajadas de cerdo que la hospitalaria Sabel le ofrecía. (183)

La posterior presentación en ese ámbito de la indispensable María la Sabia, la «horrenda sibila» (183), eterna acompañante de Sabel, infunde a la escena las características de un auténtico aquelarre o reunión de brujas. De la vieja se dice en efecto: «ponía miedo su estoposa pelambrera, su catadura de bruja en aquelarre, más monstruosa por el bocio enorme» (184). A la mente viene el célebre cuadro de Goya *El Aquelarre* (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), donde un grupo de mujeres rodea al demonio en forma de macho cabrío⁵. La figura de este último la ocuparía el tío Pepe de Naya («vejete que era un puro costal de malicias»), aunque propiamente el demonismo (o protagonismo) más parece aquí adjudicarse a las mujeres, sobre todo a Sabel y a la bruja María la Sabia. El verdadero demonio, Primitivo, brilla por su ausencia. De nuevo, pensamos, no ya la visión sino también la descripción de la misma se adecúa a la perspectiva de Julián, el oculto mirón. No se trata tanto de una escena meramente contemplada cuanto

⁴ En mi «Naturalismo y antinaturalismo en *Los pazos de Ulloa*» se encuentra una primera aproximación a este capítulo; lo que sigue es desarrollo y puntualización de ideas esbozadas ya entonces.

⁵ La relación entre *El Aquelarre* y el pasaje citado de la novela la advirtió ya Edward Stanton: «toda la escena muestra parentesco espiritual con 'Aquelarre'» (282). Stanton, sin embargo, no aclara el sentido posible de este paralelismo, limitándose a decir: «Sea lo que fuere la intención de la autora, la muda alusión goyesca enriquece y profundiza maravillosamente la escena del libro» (283).



Goya, *El Aquelarre*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

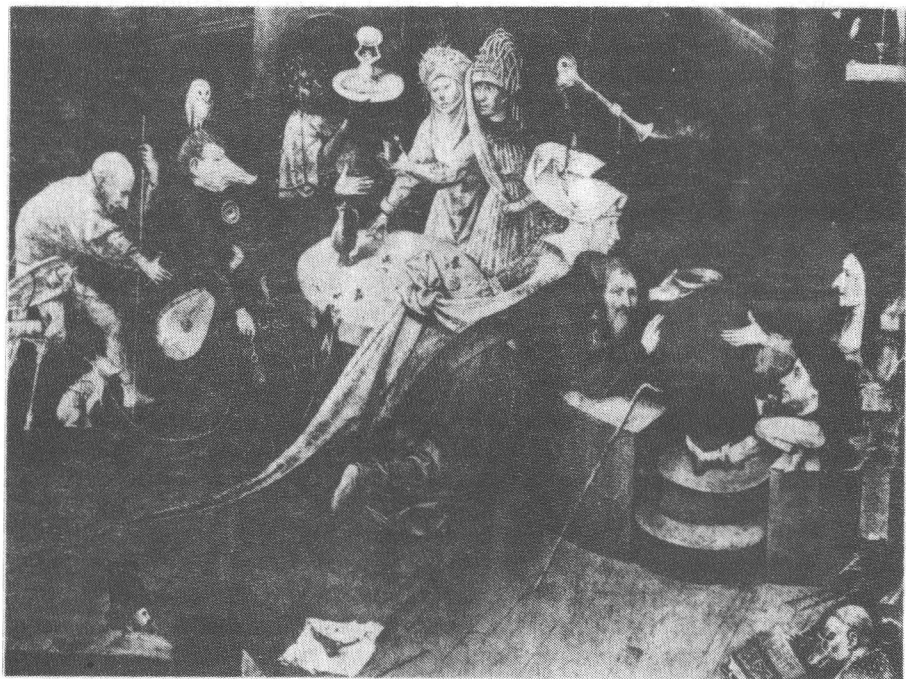
transformada por la imaginación de quien la ve ⁶. Prueba de esto lo hallamos en *La madre naturaleza*, donde al comienzo del capítulo XXVII se evoca la misma tertulia. Y, al no privilegiarse ya el punto de vista de Julián, la descripción es muy otra: lo único brujeril consiste en que entre aquellas gentes «se pagaba tributo muy crecido a la superstición» (385). Nada hay aquí que pueda sorprender demasiado a ningún gallego, ni que impida la existencia de notas festivas: «un viejo chusco refería cuentos, y las mozas, en ratos de buen humor, se tiroteaban coplas, improvisándolas nuevas cuando se les acababan las antiguas» (385).

Pero a los ojos de Julián el «sarao de Sabel» se presenta de modo diferente. Las connotaciones sexuales son claras, aunque se expongan de modo indirecto: destaquemos la relación entre hilar y copular, y entre glotonería y lujuria ⁷. Todo alude a una supuesta orgía: «se veían, no lejos de la turbia luz de aceite, relieves de un festín más suculento» (183). Una segunda referencia pictórica puede traerse a colación: el mencionado cuadro del Bosco *La Tentación de San Antonio* (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), lo que permite asociar esta escena con la de la pág. 45 citada anteriormente. En otros términos, si El Aquelarre de Goya u otras obras suyas corresponden a la visión de Julián, *La Tentación* del Bosco equivale a la totalidad de este pasaje, incluidos a la vez el contemplador (Julián-San Antonio) y el objeto de contemplación, tan atrayente como repelente, tan próximo como distante. Así describe Tolnay el cuadro del Bosco: «In the center panel Bosch surrounds St. Anthony with the adepts of this sect [la secta de hechiceros y brujas]. [...] In depicting the orgy of the

⁶ En su artículo «Goya», Pardo Bazán ofrece una visión de la obra del pintor aragonés muy susceptible de relacionarse con la del ambiente de *Los pazos*: «La Maja, más inquietante aún bajo la ropa, entre la nube de la mantilla de blonda, es la que vemos en *Los caprichos*, con todo su carácter de bruja moza, acompañada de la bruja vieja, halduda y barbuda» (1288). Para expresarse así, sin embargo, la escritora ha de adoptar la perspectiva de un hombre, el receptor de esa seducción experimentada como brujería: «una bruja joven, que fascina y hace sortilegios; una tentación de asceta» (1288). Julián, en *Los pazos*, sería ese «asceta» (o nuevo San Antonio).

⁷ Comentando otras obras de Goya, como los *Caprichos* 44 («Hilan delgado») y 73 («Mejor es holgar»), escribe Teresa Lorenzo de Márquez: «A subgroup within this topic of Lust is based on the double meaning of hilar (to spin) as *futuere* (to copulate), frequent in Golden Age erotic poetry and familiar to Carnival language» (lxxxvi). Y unas líneas más adelante, también a propósito de Goya: «The obvious idea of Gluttony insinuates the metaphorical one of Lust».

'witches' sabbath' Bosch has included many references to lust and gluttony» (27).



El Bosco, *Las tentaciones de San Antonio* (detalle del panel central). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

En el terreno pictórico, Uspensky (134-35) ha notado la diferencia entre la perspectiva renacentista y la prerrenacentista. En aquella, el artista contempla su obra desde fuera, desde una posición semejante a la del simple observador del cuadro. Pero, antes del Renacimiento, el artista puede situarse dentro del cuadro mismo y exponer la visión de un mundo donde él figura como centro. Prolongando ideas de Uspensky, Wendy Steiner formula un paralelo entre la visión pre-renacentista y la narrativa en primera persona: «the subjectivity of a first-person narrative can be matched in painting to such visionary scenes as Brueghel's 'Mad Mag' [...], in which a central figure is surrounded by the dream world of her imagination» (62). Sin duda, esta relación coincide

con la establecida entre *La Tentación del Bosco* y el pasaje citado de *Los pazos*, pese a que la novela no esté escrita en primera persona (lo que importa no es aquí la persona gramatical sino la presencia de un focalizador en el texto). La correspondencia entre literatura y pintura, en este caso, permite entender mejor que la perspectiva dominante en *Los pazos* no procede de ningún contemplador objetivo, situado al margen de los hechos descritos, sino de alguien que —como el San Antonio del Bosco— transmuta en su mente, en el teatro de su mente, el mundo existente a su alrededor⁸. Por otra parte, los paralelos con Goya corroboran igualmente el carácter visionario, más que verosímil, de la escena.

En este denso, cargado ambiente de la cocina de los pazos, la bruja echa las cartas y la voz narradora identifica las figuras que salen con personajes de la novela:

Aquel rey de bastos, con hopalanda azul ribeteada de colorado, los pies simétricamente dispuestos, la gran maza verde al hombro, se le figurara [a Julián] bastante temible si supiese que representaba a un hombre moreno, casado (don Pedro). La sota del mismo palo se le antojaría menos fea si comprendiese que era símbolo de una señorita morena también (Nucha). A la de copas le daría un puntapié por insolente y borracha, atendido que personificaba a Sabel, una moza rubia y soltera. Lo más grave sería verse a sí mismo —un joven rubio— significado por el caballo de copas, azul por más señas, aunque ya todos estos colorines los había borrado la mugre. (184)

Las figuras del mismo palo se relacionan entre sí. Y como los bastos —empecemos por ellos— son evidentes símbolos fálicos, la relación entre el rey (don Pedro) y la sota (Nucha) de este palo se connota en términos sexuales. Entendemos aquí el falo, siguiendo a Lacan, como significante del deseo. Elizabeth Grosz precisa este sentido: «The phallus is both the signifier of the differences between the sexes and the signifier which effaces lack and thus difference. It is the term with respect to which the two sexes are defined as different, and the term which functions to bring them together, the term of their union» (117). Sabel, por su parte,

⁸ Steiner: «I think that one of the 'claims' of a Boschian or Brueghelesque vision painting is that 'this painting is what the figure in it imagines, and not what anyone else would actually see' (65).

es la sota de copas y aquí también, a través del motivo de la bebida (y, más aún, la embriaguez), se apunta a un mundo lujurioso. Finalmente, lo más extraño (lo más grave) consiste en ver a Julián como el caballo de copas, relacionándolo de tal modo con Sabel.

Pero ¿quién ve aquí?, ¿quién establece estas correspondencias? A la distancia a que se halla, Julián no podría ver qué cartas salen; sin embargo, en su sueño posterior —cierre de este capítulo— aparece la sota de bastos y asimismo un caballo (aunque no sea precisamente el de copas). En un sentido profundo es, pues, como si Julián no sólo viese las figuras de los naipes sino también hiciera él las equivalencias señaladas. Julián asistiría al descubrimiento de la sexualidad en torno a él y dentro de él. Hay una identidad común entre las cuatro figuras y no sólo entre don Pedro y Sabel por un lado, y Julián y Nucha por otro. Los seres aparentemente puros (Julián y Nucha) se contaminan de la sexualidad o impureza de los otros dos, con quienes se relacionan a través del palo común (bastos o copas). Además, los dos hombres coinciden en el color azul, que se aplica tanto al caballo como a la hopalanda del rey. Y las dos mujeres son sotas, un término que —debemos añadir— significa, en una de sus acepciones, «mujer insolente y desvergonzada» (Real Academia, *Diccionario*) o incluso «prostituta» (Moliner, *Diccionario*).

Pero las figuras que aquí aparecen no sólo se connotan por su naturaleza sexual, que las abarca a todas y las vincula a unas con otras; íntimamente unida a la significación sexual se muestra la existencia de relaciones de poder. Y son los hombres (rey y caballo) quienes encarnan la noción de dominio, mientras a las mujeres (las sotas) corresponde un papel claramente subordinado. Así define a la sota el *Diccionario de Autoridades*: «Dixose de la voz Italiana Soto, que vale debaxo, porque vá después de las figuras del Rey, y caballo, que le son superiores». Volveremos pronto a este punto.

Por lo que toca al paralelo entre el pasaje que comentamos y *La Tentación de San Antonio* del Bosco en Lisboa, lo advertimos de nuevo a través de las siguientes líneas: «Merced a la situación de la escalera, dominaba Julián la mesa, trípode y ara del temeroso rito, y sin ser visto podía ver entreoír algo» (185). La transformación de la «mesa» en un «ara» y de una simple escena costumbrista en «temeroso rito» (y unas líneas abajo en «ejercicio

de la hechicería») aproximan semejante espectáculo a la misa negra observable en el primer término (panel central) del cuadro del Bosco: «un démon tonsuré à groin de porc dit la messe noire» (Lassaigne y Delevoy 20).

Descubierto Julián, al hacer un ruido involuntario, regresará a su cuarto. La enorme agitación que lo invade no la atribuye él, sin embargo, a razones sexuales sino a presentimientos de muerte: «¡Tremenda situación! El capellán le daba vueltas a su cerebro excitado: a la niña la robarían para matarla de hambre; a Nucha la envenenarían tal vez» (185). Estos temores no derivan lógicamente de la escena contemplada. *El Aquelarre* de Goya, con sus niños muertos u ofrecidos al macho cabrío por el corro de mujeres, constituiría de nuevo adecuada representación pictórica de la visión interior de Julián. Mas, si sobre Nucha y su hija se extiende una amenaza, ésta no sería nunca imputable a las mujeres reunidas en la cocina sino al gran ausente de la escena, el mayordomo Primitivo, temeroso de perder su dominio sobre el marqués de Ulloa.

Poco tiempo duran las reflexiones de Julián. Un grito lo saca, por segunda vez, de su retiro. La nueva escena que ahora va a observar está en estrecha relación con la anterior:

¡Dios santo! Sí, era la escena misma, tal cual se la había figurado él... Nucha en pie, pero arrimada a la pared, con el rostro desencajado de espanto, los ojos, no ya vagos, sino llenos de extravío mortal; en frente, su marido, blandiendo un arma enorme... (187)

¿Qué escena es ésta? No hay duda, don Pedro, «blandiendo un arma enorme» enfrente de su esposa, suscita una impresión de violencia ejercida contra la pobre Nucha. Imagina Julián que el marido, a solas, golpea brutalmente a su mujer (lo mismo que a Sabel, su amante). ¿Es eso todo? No, en mi opinión. La escena vista y la imaginada encubren otra, imaginada también a un nivel más profundo: la de la unión sexual de los padres desde la perspectiva del hijo. Es decir, tendríamos representada lo que Freud llama la «escena primitiva» (*Urszene*). Concebida, al modo del niño, como una escena de violencia, donde el hombre encarna el papel del agresor. El temor de Julián se revela, sin embargo, infundado:

Julián se arrojó entre los dos... Nucha volvió a chillar:

—¡Ay, ay! ¡Qué hace usted! ¡Que se escapa!... ¡Que se escapa!

Comprendió entonces el alucinado capellán lo que ocurría, con no poca vergüenza y confusión suya... Por la pared trepaba aceleradamente, deseando huir de la luz, una araña de desmesurado grandor, un monstruoso vientre columpiado en ocho velludos zancos. Su carrera era tan rápida, que inútilmente trataba el señorito de alcanzarla con la bota [...].

El feo insecto se detuvo a la entrada de la zona de sombra; la bota cayó sobre él. (187)

La explicación realista de lo ocurrido no anula, sin embargo, la representación imaginaria. La araña, en términos simbólicos, sustituye a la mujer o, más precisamente, al sexo femenino⁹. Ello es aquí muy visible al describirse a la araña como si fuera un «monstruoso vientre, columpiado en ocho velludos zancos»; la «bota», a su vez, es un símbolo fálico. Posteriormente, en el sueño de Julián (190), la bota deja paso a la «lanza» del caballero, la cual se hunde en la araña.

Pero dijimos que, en el caso de la llamada escena primitiva, el niño le adjudica notas violentas. La violencia, para Freud o sus seguidores, no existe en la realidad, es mera fantasía del niño que no sabe interpretar la escena. Desde una postura feminista se han cuestionado recientemente las ideas de Freud. Así escribe María Ramas: «The fantasy, quite simply, expresses erotically the essential meaning of sexual difference in patriarchal culture. [...] Even when those acting out the fantasy are of the same sex, the 'scene' depicts the submission and degradation of whoever is in the feminine position. That is to say, ultimately and always, a woman is degraded» (157). Un pasaje de la novela, finamente destacado por Maryellen Bieder, justifica la interpretación feminista. Celebrada ya la boda, Nucha espera a su marido en la cámara nupcial: «Parecía que aquella habitación [...] era el mismo templo en que no hacía dos horas aún se había puesto de hinojos. [...] Oyéronse en el corredor pisadas recias, crujir de botas flamantes, y la puerta se abrió» (114). En la mente de Nucha, pues, se confunden el dormitorio, donde espera al marido, y el altar, el lugar donde se celebran sacrificios. Bieder comenta: «Nucha's perceptions at

⁹ Ralph B. Little: «in the unconscious the spider symbolizes the female» (175). No se olvide que «araña» deriva de Aragne o Aracné (latín *aranea*), el nombre de la mujer convertida en araña por la diosa Palas Atenea.

this highly charged moment dramatize from within her psyche the sacrificial nature of her marriage to Pedro. [...] Pedro, metonymically represented by his resounding boots, approaches the kneeling figure of Nucha as a conquering hero» (139).

Pero, además, don Pedro es el «rey» y, frente a él, Nucha es la «sota». Las diferencias sexuales —insistimos en algo ya apuntado— se relacionan con el poder (en el caso del hombre) y la falta del mismo (en el caso de la mujer). Y el modelo típico en que la relación sexual se presenta como dominio de un ser sobre otro es, justamente, la escena primitiva, tal como el niño la fantasea. La opresión de Nucha por don Pedro coincide, de tal modo, con la del sexo femenino por el masculino; a esta luz, don Pedro resulta no un simple ser de excepción sino el representante de una sociedad patriarcal, la descrita en la novela.

Vuelto de nuevo a su cuarto, logrará Julián dormirse. Va a tener entonces un sueño, cuya narración cierra el capítulo:

Empezó a soñar con los pazos, con el gran caserón [...]. Miraba Julián fascinado hacia lo alto de la torre, cuando vio en ella alarmante figurón: un caballero con visera calada, todo cubierto de hierro [...]. Julián percibía, al través de la celada, la cara de don Pedro. Furioso, amenazador, enarbolaba don Pedro un arma extraña, una bota de acero, que se disponía a dejar caer sobre la cabeza del capellán. [...] de repente sintió que se le posaba en el hombro una lechuza feísima, con greñas blancas. [...] La lechuza reía silenciosamente. [...] asomaba un rostro de mujer, pálido, descompuesto... Aquella mujer sacó un pie, luego otro..., fue descolgándose por la ventana abajo... ¡Qué asombro! ¡Era la sota de bastos, la mismísima sota de bastos, muy sucia, muy pringosa! Al pie del muro la esperaba el caballo de espadas, una rara alimaña azul, con la cola rayada de negro. Mas a poco Julián reconoció su error: ¡qué caballo de espadas! No era sino San Jorge en persona, el valeroso caballero andante de las celestiales milicias, con su dragón debajo, un dragón que parecía araña, en cuya tenazuda boca hundía la lanza con denuedo. [...] Lo sorprendente es que el lanzazo lo sentía Julián en su propio costado... (188-90)

Sin duda, el sueño reitera los temas de los dos pasajes últimamente comentados. Primero, Julián, en sustitución de Nucha (o duplicando su figura), se perfila como la víctima de don Pedro,

quien blande ahora una «bota de acero» frente al sacerdote. ¿Respuesta airada a la actitud de Julián cuando poco antes se entrometió —«se arrojó»— entre don Pedro y Nucha intentando evitar la presunta agresión de él a ella? Luego una «lechuza feísima» se posa en el hombro del capellán. Aquí nuevamente cabe aducir *La Tentación de San Antonio* del Bosco, donde una lechuza se apoya en la cabeza del caballero con cara de cerdo; el lazo entre el ave y la sensualidad demoniaca resulta clarísimo. También aparece la lechuza —sobre la cabeza de una pareja de amantes enlazados, símbolo de la lujuria— en otro cuadro del Bosco, *El Paraíso Terrenal* (Museo del Prado, Madrid) y en el *Caprichoso* de Goya, «¿No hay quién nos desate?», de tema y forma análogos a los del *Paraíso* del Bosco (para una reproducción de ambas obras, véase Lorenzo cxxxviii). Además, las «greñas blancas» de la lechuza permiten asimilarla a la bruja María la Sabia, tanto más si reparamos en la definición de «bruja» por el *Diccionario de Autoridades*: «Ave nocturna semejante a la lechuza, [...] tiene el instinto de chupar a los niños que maman». Se impone aquí otra vez la visión de *El Aquelarre* de Goya, mas con la notable peculiaridad de que es Julián, el soñador, quien aparece ahora, como un niño, amenazado por la lechuza-bruja-muerte.

Pero dejemos de momento este punto, para ocuparnos de lo que sigue. La «sota de bastos» (Nucha) aparece «muy sucia, muy pringosa». La suciedad de los naipes afecta a la figura de la mujer, obviamente alejada ya del modelo de la Virgen. Precisamente, ese paso de la Virgen (o madre pura) a la mujer o madre lasciva es el que ocurre en la imaginación de quien contempla la escena primitiva. El «caballo de espadas» aguarda a la sota de bastos. Está claro, creo, que el caballo es Julián. Llamarlo caballo de copas hubiera sido hacer la significación demasiado explícita (y, por tanto, intolerable para la conciencia). Pero, además de con el caballo de copas, Julián se asocia con el caballo a secas (y la dificultad de dominarlo), desde el comienzo mismo de la novela. El sacerdote, entonces, representa al liberador de la mujer apriisionada en una torre como la Santa Bárbara con quien se la compara (189). En lo «alto de la torre» está también el «caballero» (don Pedro), a quien cabe ver como el guardián de tal encierro (la autoridad patriarcal). El sueño expresaría, freudianamente, un deseo reprimido de Julián. Añadamos que la fantasía de liberar a Nucha del poder opresor del marido se manifiesta luego clara-

mente en la novela. Así visto, el sueño tiene todo el valor de un presagio.

No obstante, en este punto el soñador debe dar marcha atrás. La fuerte barrera social y religiosa con que choca su deseo necesita una corrección: «¡qué caballo de espadas! No era sino San Jorge en persona». Aun en sueños, Julián ha ido demasiado lejos. La corrección (o censura) transforma al caballo, símbolo de la lujuria, en San Jorge, el «valeroso caballero andante de las celestiales milicias»; o sea, alguien que, en términos cristianos, lejos de representar lo instintivo, encarna la victoria sobre los instintos o fuerzas del Mal (el dragón). La célebre leyenda de San Jorge y el dragón pide, sin embargo, mayores aclaraciones. Como Munich ha mostrado, tal leyenda, en la época victoriana, se confundió con la de Perseo y Andrómeda, y cautivó la imaginación de muchos artistas. En el mito clásico Perseo libera a Andrómeda, atada a una roca y expuesta como víctima de sacrificio a un horrible monstruo marino. Después de libertarla, se casa con ella. Asimilado a Perseo, San Jorge, tras matar al dragón, se casa con la princesa Sabra. Munich escribe: «The Princess has unaccountably dressed as a bride when she goes to be eaten by the dragon, her wedding gown suggesting a rivalry between the monster and the saint» (13). Por tanto, la mujer, en la versión victoriana de la leyenda de San Jorge, aparece como objeto de disputa. Y, en el caso específico de Julián, como objeto prohibido, en cuanto que mujer legítima de otro (y al ser Julián, además, un sacerdote).

Relacionando este sueño con la versión victoriana de la leyenda de San Jorge, los tres términos serían: Julián-San Jorge, don Pedro-dragón, Nucha-víctima del dragón ¹⁰. Pero, desde una perspectiva cristiana —la del propio Julián—, difícilmente el sacerdote puede equipararse a un santo. Su deseo ilícito, manifestado en el sueño, lo iguala más bien al dragón, a los instintos que no acierta a domeñar (compárese con sus esfuerzos por controlar el caballo al principio de la novela). Y, efectivamente, la identidad Julián-dragón acaba produciéndose en el sueño. A través del dragón, pues, se vuelven a asociar dos seres aparentemente opuestos: Julián y don Pedro. Por otra parte, este último, si bien un ser de-

¹⁰ La presencia de San Jorge en el sueño se relaciona con la exclamación de Nucha (ante Julián) atemorizada por la araña: «¡San Jorge..., para la araña!» (187). Según Montes Huidobro «Nucha está llamando desesperadamente a Julián, para que la libere de las garras de su marido, que en este momento es el Dragón» (49).

generado, actúa como instancia paterna (y, consecuentemente, legal). En cuanto «caballero con visera calada» se identifica de algún modo con San Jorge, el «caballero andante de las celestiales milicias», desplazando a Julián de tan airoso papel y relegándolo al del dragón. En definitiva, a la *imago* paterna, ya vista externamente o internamente, como conciencia moral (padre interiorizado), hay que atribuir el castigo de Julián en el sueño: el lanzazo que por igual lo afecta a él y al dragón.

Resumiendo, el sueño expone a la vez un deseo inconsciente, prohibido, y la reprobación moral de ese deseo. El presunto liberador se transforma en una víctima, confundido con Nucha, en forma de dragón-araña. El poder de don Pedro se ejerce contra los dos, frente a quienes esgrime su bota o su lanza. Pero el sueño muestra que Julián, en el fondo, acata ese poder patriarcal. Así impide a Nucha, cuyo único recurso es él, salir de su condición de víctima. El mito de Perseo-Andrómeda, reflejado en San Jorge, no llega, pues, a constituirse, por falta de liberador verdadero ¹¹. Por otra parte, la combinación dragón-araña, en cuya boca una figura masculina hunde su fálica lanza, fuerza a asociar a Nucha —y no sólo a Julián— con el dragón legendario. Munich observó ya, en las representaciones del mito estudiado por ella, cómo el dragón reúne trazos masculinos y femeninos: «In the mythological version the monster merges male and female characteristics: its roaring jaws the female, its writhing length of body the male. The intimacy between St. George and the dragon also suggests sexual symbolism. Substituting monster for maiden, the male limb enters the monster's head» (108) ¹².

¹¹ Afirma Munich: «In the sense that the Andromeda myth took the fancy not of women but of men artists during the years between 1830 and 1895, it can be thought of as a male myth. [...] The myth counters feminist aspirations by telling the maiden that she needs the hero, she needs marriage» (13, 33). Al negarse a todo hombre, en *Los pazos*, la posibilidad de liberar a la mujer (liberarla aquí de un matrimonio desastroso) se sugiere que la emancipación sólo puede venir de ella misma. Pardo Bazán introduce de este modo una original variante en el tratamiento del mito.

¹² Para elocuentes ejemplos pictóricos, véanse los dos cuadros de Edward Burne-Jones (Munich 120, 121) y la interpretación de los mismos (118-21). En cuanto a Nucha como araña, tiene interés la descripción de su ataque de histeria (al final del cap. XX) en presencia de Julián: «Sus manos crispadas arrancaban los corchetes de su traje, o comprimían sus sienes, o se clavaban en los almohadones del sofá, *arañándolos* con furor...» (197-98, subrayado mío). Comento este pasaje en «La voz femenina» 217-18.

La identidad Nucha-dragón (araña) lleva al máximo la degradación de la mujer, previamente identificada con la sota de bastos, «muy sucia, muy pringosa». Verdaderamente, Nucha, concebida en estos términos, no se distingue ya de la otra sota, la diabólica Sabel. El sueño de Julián revela la magnitud de sus represiones: la imagen abyecta de Nucha y el temor del hombre ante esa imagen. Llegados a este punto, Nucha, más que con Andrómeda (y no digamos ya la Virgen), se asocia con Eva o con Medusa¹³. O, si se prefiere, se asocia con la madre «mala», la bruja, la sempiterna acompañante de la joven tentadora: la lechuza posada sobre el hombro del petrificado Julián: «Quiso gritar; en sueños el grito se queda helado en la garganta siempre. La lechuza reía silenciosamente» (189). En fin, al hacer que el sueño exprese una realidad reprimida, inconsciente, la escritora gallega está anunciando el descubrimiento que pocos años más tarde va a llevar a cabo un genial médico vienés. Su caso no es, sin embargo, único entre escritores de su tiempo. Ronald R. Thomas ha consagrado a este tema un libro reciente, donde muestra cómo novelistas decimonónicos influyeron en Freud: «Freud was a great admirer of the fiction of Arthur Conan Doyle, as well as that of Dickens [...]. There, dreams figure importantly [...], not only as sites where illicit desires are expressed and enacted but as places where the laws of social repression are inscribed and enforced» (191).

La fantasía de escapar de los pazos la incorpora posteriormente Nucha:

—Es preciso —declaró Nucha, sin apartar de él sus ojos, más que vagos, extraviados ya —que me ayude usted a salir de aquí. De esta casa.

—A..., a... salir... —tartamudeó Julián, aturdido. (260)

Julián, cobarde, retrocede. La determinación de Nucha se presenta como si obedeciera a una suerte de extravío. Mas las razones de ella son enteramente válidas. Una vez más la narradora, conformándose en apariencia a una perspectiva masculina, está ju-

¹³ Munich: «The close association between Rossetti, Morris, and Burne-Jones [...] clearly emerges in their similar typological iconography, connecting Andromeda, Virgin Mary, and Eve. [...] The meeting of eyes between Andromeda and Perseus is a charm against the other, the Medusan meeting, in which passion may be the woman's as well as the man's--or, worse, may be hers alone» (108, 116).

gando un doble juego: «El tono, la expresión, la actitud eran como de quien tiene perturbadas sus facultades mentales; de mujer impulsada por excitación nerviosa que raya en desvarío» (261) ¹⁴.

Julián, desarmado, acaba sucumbiendo ante la actitud insistente de Nucha: «A fuer de criatura candorosa, una fuga tan absurda le pareció hasta fácil. [...] Además, ¿qué cosa en el mundo dejaría él de intentar por secar aquellos ojos puros, por sosegar aquel anheloso pecho, por ver de nuevo a la señorita segura, honrada, respetada, cercada de miramientos, en la casa paterna?» (265-66). Las reflexiones de Julián funcionan como una especie de cobertura contra una fantasía posterior, que analizaremos. Y su candor no tiene únicamente que ver con la idea de la fuga, sino también con su manera de idealizar la «casa paterna». En *La madre naturaleza* (319) nos enteramos, efectivamente, de la existencia de una carta desesperada de Nucha a su padre, la cual no halla —en *Los pazos*— ninguna respuesta. Tras su matrimonio con don Pedro, Nucha es abandonada por el padre a su propia suerte ¹⁵.

La fantasía de Julián se precisa: «Se representaba la escena de la escapatoria. Sería al amanecer. Nucha iría envuelta en muchos abrigos. El cargaría con la niña, dormidita y arropadísima también» (266). Comparando lo que ocurre ahora con el sueño anterior de Julián, donde —como vimos— se expone también un deseo de huida de los pazos, observaremos un cambio interesante. Las imágenes de la capilla, lugar de este encuentro entre Julián y Nucha, parecen refrendar la decisión de ambos:

Ni la Purísima [...], ni el San Antonio [...], ni el San Pedro [...], ni siquiera el Arcángel San Miguel, el caballero de la ardiente espada, siempre dispuesto a rajar y hendir a Satanás, revelaban en sus rostros pintados de fresco el más leve enojo contra el capellán, ocupado en combinar los preliminares de un rapto en toda regla, arrebatando una hija a su padre y una mujer legítima a su dueño. (266)

¹⁴ Es oportuno el comentario de Peter Gay: «the general preoccupation with nervousness impinged on the burgeoning mid-nineteenth century woman's movement [...]. The feminists read nervousness not as a cause but as an effect. The passage of time would prove them right» (335).

¹⁵ Ordóñez: «I suggest that we have here an intertextual motif in women's literature which speaks of the solitude of the female condition once the woman has left her paternal home to become a possession of her husband» (130).

La fantasía de Julián se representa, por un lado, en sus términos más extremos, más graves: «rapto en toda regla», ataque sumo a la autoridad patriarcal, a quien se arrebató una hija y una mujer legítimas. Por otro lado, la Virgen y los santos aprueban. La figura del Arcángel San Miguel tiene puntos de contacto con la de San Jorge en el sueño de Julián. Los dos son, por así decir, caballeros andantes de las celestiales milicias, quienes dan muerte al dragón tal enemigo primordial). Pero es también obvia la diferencia entre ellos. En el sueño, San Jorge ataca al soñador (Julián), lo cual percibimos como una suerte de reprobación divina. El orden celestial y el paterno se alían, conforme a una visión tradicional de la existencia, y entran a formar parte de la conciencia atribulada de Julián, quien se acusa a sí mismo. Ahora, en cambio, el orden celestial, del que San Miguel forma parte, asiente a la conducta de Julián. Este ya no se asocia con ningún dragón o diablo, ningún ser pecaminoso al que haya que combatir.

Y no sólo respecto al sueño puede advertirse el cambio de Julián. Poco antes el sacerdote expresó abiertamente su concepción patriarcal del deber: «Pero, ¡ay!, nadie puede usurpar el puesto del amo de la casa, del jefe de la familia; y el jefe...» (242). En contraste, Nucha le dirá a Julián: «No obedecería si usted me mandase quedarme aquí... Ya sé que es mi obligación: la mujer no debe apartarse del marido» (262). El triunfo de Nucha sobre la mentalidad de Julián lo refuerza esa voz femenina narrativa que, en solidaridad con el plan de huida de ellos, lo condona allí mismo donde reviste mayor oposición a normas sociales opresoras de la mujer. Si interpretamos la escena de la capilla como reflejo de la propia visión de Julián, diríamos que éste experimenta, siquiera momentáneamente, una transformación ideológica hacia un mundo de valores femeninos.

El plan, sin embargo, fracasa al sorprender don Pedro a la pareja. Acusado Julián de entendimientos con Nucha, deberá abandonar Ulloa, adonde no regresa sino diez años más tarde, como párroco de la humilde iglesia. En el atrio de la misma está enterrada Nucha, y ante su sepulcro se detiene el sacerdote: «allí descansaba Nucha, la señorita Marcelina, la santa, la víctima, la virgencita siempre cándida y celeste» (291). Una vez más Nucha es, para Julián, la «virgencita», la cual —muerta ya— se constituye plenamente como objeto erótico, representante de lo que Dijkstra llama «the Victorian ideal of passive womanhood» (58). Julián, por

fin, se atreve a dar muestras carnales de su amor, por cuanto el cuerpo ardoroso, inquietante, de Nucha ha sido reemplazado por la fría piedra: «besó ardientemente la pared del nicho [...], frotando las mejillas contra la fría superficie, clavando las uñas en la cal, hasta arrancarla...» (291). La falta de ardor (de «excitación nerviosa» o «desvarío») en el caso de ella deja vía libre a los impulsos secretos, los desvaríos del «hombre acostumbrado a dominar todo arranque pasional» (288), a quien vemos ahora presa de una auténtica necrofilia; esto es, de nuevo en palabras de Dijkstra, «a necrophiliac preoccupation with the erotic potential of women when in a state of virtually guaranteed passivity» (58).

Villanueva ha notado certeramente el «incontenido lirismo de algunas escenas de los dos últimos capítulos de *Los Pazos de Ulloa*» («*Los Pazos*, novela en la encrucijada» 35) y 7 relacionando a doña Emilia con Joris-Karl Huysmans, ve *Los pazos* como una obra «en la que no está ausente una línea muy marcada de decadentismo» (33). A conclusiones análogas llega John W. Kronik, quien escribe: «era de esperar que [Pardo Bazán] condenara rotundamente y sin ambages el decadentismo francés, sintiéndose ofendida en su moralidad fuertemente católica [...]. Mas no ocurrió así» («Entre la ética y la estética» 171-72) ¹⁶. A esta luz, la escritora coruñesa se perfila no ya como una simple naturalista (católica o lo que sea) sino como avanzada del modernismo próximo (pensamos sobre todo en Valle-Inclán dentro del ámbito hispano).

Para concluir, y ciñéndonos a Julián, el protagonista de *Los pazos*, se mostraría en esta obra cómo un individuo delicado, tierno, capaz de sentir entrañable amor por los niños y de disgustarse profundamente ante la brutalidad de los hombres, coincide sin embargo con éstos en arraigadas maneras de pensar, consecuencia de una educación desastrosa. La dualidad de la mujer (ángel puro y lascivo monstruo), cara al romanticismo, se prolonga en Julián, quien a la vez anticipa —según dijimos— la visión modernista, donde en un marco de decadencia los dos extremos femeninos citados siguen configurándose. Nada ha cambiado, nada va a cambiar pronto, pero la obra maestra de Emilia Pardo Bazán queda como testimonio irrecusable de la necesidad de que algo cambie.

¹⁶ Kronik (172-73) cita este elocuente testimonio de la autora de *Los pazos*: «la fase decadente de la literatura me interesa en lo hondo, y siempre hallo en sus mejores documentos algo que hace vibrar mi espíritu». El interés de doña Emilia por el decadentismo francés lo señaló ya Kronik en un artículo de 1966: «E. P. B. and the Phenomenon of French Decadentism».

OBRAS CITADAS

- BIEDER, Maryellen. «Between Genre and Gender: Emilia Pardo Bazán and *Los pazos de Ulloa*». In *the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Ed. Noël Valis y Carol Maier. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1990. 131-45.
- Diccionario de Autoridades*. Edición facsimil. 3 vols. Madrid: Gredos, 1964.
- DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford UP, 1986.
- FEAL DEIBE, Carlos. «Naturalismo y antinaturalismo en *Los pazos de Ulloa*». *Bulletin of Hispanic Studies* 48 (1971): 314-27.
- «La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*». *Hispania* 70 (1987): 214-21.
- FLAUBERT, Gustave. *Oeuvres complètes*. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1972.
- GAY, Peter. *The Burgeois Experience: Victoria to Freud*. Vol. II. *The Tender Passion*. New York: Oxford UP, 1986.
- GROSZ, Elizabeth. *Jacques Lacan: A feminist introduction*. London: Routledge, 1990.
- KRONIK, John W. «Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism». *PMLA* 81 (1966): 418-27.
- «Entre la ética y la estética: Pardo Bazán y el decadentismo francés». *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1989. 163-74.
- LASSAIGNE, Jacques, y Robert L. DELEVOY. *La Peinture Flamande: De Jérôme Bosch à Rubens*. Genève: Albert Skira 1958.
- LITTLE, Ralph B. «Oral Aggression in Spider Legends». *American Imago* 23 (1966): 169-79.
- LORENZO DE MÁRQUEZ, Teresa. «Carnival Traditions in Goya's Iconic Language». *Goya and the Spirit of Enlightenment*. Ed. Alfonso E. Pérez Sánchez y Eleanor A. Sayre. Boston: Bulfinch, 1989. lxxxv-xciv.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón. *Satán, sus siervas las brujas y la religión del mal*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1984.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1973.
- MONTES-HUIDOBRO, Matías. «Corrientes ocultas en *Los Pazos de Ulloa*». *España Contemporánea* 4.2 (1991): 33-50.
- MUNICH, Adrienne Auslander. *Andromeda's Chains: Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*. New York: Columbia UP, 1989.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J. «¿Y mi niña?: Another Voice in *Los Pazos de Ulloa*». *Discurso Literario* 3 (1985): 121-31.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *Los Pazos de Ulloa*. 1886. 12.^a ed. Madrid: Alianza, 1985.
- *La Madre Naturaleza*. 1887. *Obras completas*. Vol. I. 4.^a ed. Madrid: Aguilar, 1973.
- «Goya». 1906. *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1973. 1281-95.
- RAMAS, María. «Freud's Dora, Dora's Hysteria». In *Dora's Case: Freud-Hysteria-Feminism*. Ed. Charles Bernheimer. New York: Columbia UP, 1985. 149-80.
- RUSSELL, Jeffrey. *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell UP, 1984.
- STANTON, Edward. «*Los Pazos de Ulloa* y la Pintura». *Papeles de Son Armadans* 58 (1970): 279-87.
- STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- THOMAS, Ronald R. *Dreams of Authority: Freud and the Fictions of the Unconscious*. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- TOLNAY, Charles de. *Hieronymus Bosch*. New York: Reynal, 1966.
- USPENSKY, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Berkeley: U of California P, 1983.
- VILLANUEVA, Dario. «*Los Pazos de Ulloa*, el naturalismo y Henry James». *Hispanic Review* 52 (1984): 121-39.
- «*Los Pazos*, novela en la encrucijada». *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura, 1989. 17-36.